Міністерство культури і туризму України
Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва
Кафедра композиції і сучасних музичних технологій

Полістилістичні тенденції і метод стильового моделювання в музиці вітчизняних і зарубіжних композиторів ХХ століття

Реферат

вступника до асистентури-стажування

Фандєєва
Кирила
Володимировича

Донецьк, 2009 р.

ВВЕДЕННЯ

Актуальність дослідження.

Стильові процеси в музиці другої половини XX століття всілякі і строкаті. Полістилістика і стильовий синтез стали художнім віддзеркаленням 2-ої половини XX століття - епохи, яка підсумовує, зіставляє і оцінює передування в єдиному надісторичному контексті. Аналіз художніх закономірностей музичного мистецтва представляє інтерес з точки зору характерних особливостей в спадкоємстві традицій минулого і взаємозв'язку їх з сучасними тенденціями.

«Одній з актуальних, - відзначає Г.Грігор`єва, - є зараз проблема стильового підходу до вивчення еволюції художніх процесів». Дана робота присвячена складній проблемі стильового моделювання, яка проявила себе в творчості композиторів в період кінця 60-х, - 90-і роки XX століття. Творчість композиторів цього періоду детально освітлює в окремих монографіях, статтях періодичного друку, проте узагальнення методу терміном стильове моделювання, включаючого полістилістику (термін А.Шніткє), моностилістику (Г.Грігор`євой), неотенденції і стильовий плюралізм в роботах по музикознавству меньш досліджений. Ця робота освячує також творчість А.Шнітке, що вперше обгрунтував метод полістілістіки в 1971 р.,

який став основою творчого світогляду композитора впродовж всієї творчої дороги, а також виявленню композиційної техніки стильового моделювання в творчості інших сучасних композиторів.

Джерелами і базою для роботи послужили публікації 80-х - 90-х рр. Особливо цікавими представлялися свідоцтва композиторів, роздуми крупних музикознавців дослідників вітчизняної культури про стильові процеси XX століття. Пошуки нових концепцій, якими характеризується минуле століття, розширення образних можливостей, направлених до втілення сучасного світогляду у всьому його різноманітті усе більш помітно пов'язано із стильовим синтезом, в якому беруть участь елементи різних систем (класичної і масово-побутової музики), епох (минулих і сучасних), ознаки різних жанрів, особливостей окремої композиційної техніки, епохальних стилів і національних традицій. Синтетична, поліфонізованість художнього мислення, відмічена багатьма музикознавцями, проявляє себе в стильовому змішенні, або точніше - моделюванні різними системами і елементами музичної мови, яке, еволюціонуючи, проходить шлях від стильового плюралізму, побудованого на колажі, до стильового синтезу різних алюзій, стилізацій, не вступаючих між собою в конфлікт. У ці роки разом з полістилістикой наголошуються, у меншій мірі, такі

тенденції, як неоромантизм, неокласицизм, неофольклорізм. У зв'язку з цим виникла необхідність об'єднати ці поняття терміном стильове моделювання, що відображає якнайповніше і точно всі перераховані композиційні методи.

Розглядаючи 70-і - початок 80-х рр., Грігор`єва відзначає, що «в надрах попереднього десятиліття вже наголошувалися окремі прояви принципу активних стильових взаємодій, з одного боку, і становлення різноманітних неотенденций - з іншої. З початку 70-х рр. вони стають всеосяжними, такими, що характеризують перебіг стильових процесів в їх повному об'ємі». Звернення до симфонічної і інструментальної музики також невипадково, оскільки саме в контексті цього жанру композиційний метод стильового моделювання проявив себе найяскравіше і концептуально, і не отримав достатнього освітлення в музикознавстві, особливо петербурзька школа. З'ясування суті стильового моделювання вимагає розгляду і уточнення основних понять теорії і категорії стилю.

Узагальнений історико-стильовий ракурс дослідження сформувався у міру вивчення літератури, актуальної в контексті вирішення позначеної проблеми.

Ступінь вивченої проблеми.

У аспекті, що цікавить нас, дослідження розділені на поддгруппи. Одні з них присвячені проблемам стилю, інші - творчості окремих композиторів, для яких характерне використання методу стильового моделювання.

Підкреслимо значення деяких досліджень, які відносяться до першої групи. Це праці Арановського М., Асафьева Б., Грігор`євой Р., Лобанової М., Медушевського В., Міхайлова М., Назайкинського Е., Ськребкова З, Соколова А. Монографія «Російська музика і XX століття» - це перше широкомасштабне дослідження присвячене цілісному внеску російської музики в історію художньої культури минулого сторіччя. Автори показали історію вітчизняної музики XX століття як феномен єдиної національної культури, розкрили комплекс нових ідей, якими вона збагатила художню думку свого часу в області естетики і у сфері музичної мови багато в чому визначивши хід еволюції світового музичного мистецтва. Заслуговують особливої уваги статті М. Арановского «Симфонія і час», в якій прослідкував хід розвитку жанру симфонії в контексті проблем стилю, а також статті М. Тараканова, С.Савенко, Ю.Холопова «Нова гармонія Стравінського, Прокоф`єва, Шостаковича», Н.Гуляницкої «еволюція тональної системи на початку століття» і Ю.Паісова. Прикладом серйозного, об'єктивного підходу до проблем формування поняття стиль з'явилася робота

М.Михайлова «Стиль в музиці». У дослідженні автор розглядає ряд питань, пов'язаних з поняттям стилю в музичному мистецтві, як одному з аспектів мистецтвознавчого поняття стилю. Міхайлов простежує еволюцію музичного мистецтва в контексті стильових проблем, розробляє і уточнює визначення музично-стильового аналізу, як особливого, теоретично не розробленого і встановлює його початкові методологічні принципи. У цій роботі, проте, не приділяється увага проблемам полістілістікі і стильового змішення. У роботі розроблений аналіз полістилістичних творів, що складаються із стильових моделей. Розглядає стилістичні взаємодії, властиві музиці XX століття Л. Казанцева в роботі «Полістилістика в музиці» (Казань, 1991). Спираючись на праці В.Медушевского і А.Шніткє, вона дає класифікацію полістилістики: стилістичний синтез і стилістичний контраст, програмна і непрограмна, вертикальна або горизонтальна полістилістика. Проблемами стилю займається також Л.Березовчук в статті «Про типологію міжкультурних взаємодій в музиці» (сб. Стильові тенденції в радянській музиці 1960-1970-х рр. Л., 1979), аналізуючи праці М.Арановского і В.Медушевського, вона виявляє форми і типи міжкультурних взаємодій.

Спадщину А.Шніткє отримало достатнє освітлення в музикознавській науці. Цікавою і важливою з'явилася книга «Бесіди з Альфредом Шніткє». У це

видання включені виступи, статті, замітки А.Шніткє, а також бесіди, інтерв'ю з композитором, що являють собою особливу цінність в розкритті філософської глибини його творів і художнього світогляду великого сучасника. Заслуговують увагу збірки статей «Шніткє - центру» (1и 2 випуски), які охоплюють широкий спектр проблем, пов'язаних з творчим процесом і стилістичними шуканнями композитора, а також включають ексклюзивний музикознавський,істочниковедчеській та іконографічний матеріал. У збірку включені статті Е.Чигарьової, Л. Дьячкової. А.Демченко. Е.Попова, Г.Григор`євой, М.Томіной, В.Єсакова, Е.Вартанової. Аналітичний розділ відкривається статтею Е.Чигарьової «Шніткє і Шенберг», яка зіставляє нововенськії стиль, заснований на авангардних тенденціях з композиційними методами і їх розвитком у А.Шнитке. Автор виявляє приховані зв'язки, підтексти, типологічні відповідності двох композиторів. Проблемі прихованих планів і сенсів музичного твору (на прикладі Другого концерту для скрипки з оркестром), присвячена стаття Л. Дьячкової. А.Демченко в статті «Смислові орієнтири полістилістики Альфреда Шніткє» розкриває різні смислові аспекти полістилістики з історичної і змістовно концепційної точки зору. Г.Григор`єва вивчає Хоровий концерт Шнітке на вірші Г.Нарекаци, стаття М.Томиной присвячена особливостям драматургії і стилю Шнітке на прикладі його Четвертої Симфонії. Про специфіку

метроритмічної та темпової організації творів Шнітке міркує В. Есаков в статті «Про музичний час в творах для скрипки і фортепіано Альфреда Шніткє». Тимчасова організація творів Шніткє представляється авторові важливою составною своєрідності його музичної мови. Освітлення цієї проблеми, на його думку, дозволить глибше проникнути в музику Шніткє. Аллюзійність, як один з проявів полістилістики в музиці Шніткє і її психологічний аспект, стали об'єктом розгляду в статті Е.Вартанової. Цікавими є два дисертаційні дослідження

Дзюн Тіба і Е. Акішиної. Дзюн Тіба присвятив роботу найважливішому питанню еволюції стилю Шніткє за допомогою інтертекстуального методу аналізу і обгрунтування еволюції творчості композитора в цьому аспекті. Аналітичні засоби теорії інтертекстуальності використані вперше в його дослідженні. У дисертації Е.Акішиної творчість Шнітке представлена в світлі методологічних принципів понятійного апарату музичної семіотики. Автор виявляє концептуальні положення музичної семіотики, які найбільш відповідають специфіці європейської музики нового часу в цілому, і творчості Шніткє зокрема.

Монографія В.Холопової і Е. Чигаревої присвячена повному огляду творчості композитора, із залученням його теоретичних робіт і інтерв'ю. Третя симфонія на наш погляд є найбільш

симптоматичним твором, що відображає зрілий стиль композитора, заснований на методі моностилістики, який включає синтез різних стильових елементів, не вступаючих в конфліктні взаємини.

Об'єкт дослідження – загальний огляд полістилістичних тенденцій в музиці вітчизняних і зарубіжних композиторів XX століття.

Предмет дослідження - метод стильового моделювання. Гіпотеза дослідження заснована на припущенні, що, оскільки зарубіжні і вітчизняні композитори синтезують в своїй творчості різні стильові моделі в різноманітних варіантах і в межах одного твору, то це явище можна узагальнити терміном «стильове моделювання».

Мета дослідження - розкрити поняття композиційного методу стильового моделювання.

Проблема дослідження.

Багатьма теоретиками і композиторами стильова взаємодія сприймається на рівні хрестоматійного прикладу Першої Симфонії А.Шніткє, заснованої на гіперболічно дісонантній, плакатній, конфліктній композиційній техніці. Композитори, еволюціонуючи в своїй творчості, приходять до іншого типу полістилістики - безконфліктному, заснованому на симбіозі і проникненні одного стилю в іншій. Цю композиційну техніку в музикознавстві назвали

терміном «моностилістика» (Г.Григор`єва). Ряд композиторів звертається в творах тільки до однієї моделі (неокласицизм, неоромантизм, неофольклорізм, модель стилю певного композитора). Робота з моделлю може бути різноманітною (гра стилями, фантазія на стилі, алюзії), і вона не завжди вписується в рамки полістилістики. Звідси, на наш погляд, правомірним є термін «стильове моделювання», який узагальнює різну техніку, засновану на стильовому плюралізмі або змішенні стилів. Відповідно до об'єкту, предмету, проблеми, мети, гіпотезою визначені наступні завдання дослідження:

1. розкрити історичні закономірності формування і виразу музичного стилю;

2. теоретично обгрунтувати поняття стильового моделювання і його значення в контексті сучасної музичної культури;

3. сформулювати типологію і специфіку аналізу творів з використанням техніки стильового моделювання;

4. розглянути особливості використання методу стильового моделювання з погляду філософсько-культурологічного осмислення;

5. узагальнити теоретичні результати дослідження і зробити висновки.

Методи дослідження:

- теоретичний аналіз літератури по історії і теорії стилю;

- аналіз літератури, присвячений творчості А.Шнитке і петербурзьким композиторам - комплексний теоретичний аналіз проблеми, заснований на синтезі структурно-функціонального і контекстного змістовного підходів;

- вивчення і узагальнення історичного досвіду по теорії музикознавства;

- музично-аналітичний;

- системний аналіз,

- аналіз-синтез;

Методологічну основу дослідження складають праці М.Арановского, М.Михайлова, Г.Григор`євої і Л.Раабена. У роботі використовуються документи, матеріали по історії стилю останніх десятиліть, вислови відомих музикознавців і теоретиків. Перетин проблеми стилю з основними питаннями музикознавства і інших наукових областей викликав необхідність залучення окрім музикознавських досліджень, прямо або побічно дотичних з нашою темою, також і ряду робіт естетичного, мистецтвознавчого і літературознавства характеру.

Основні положення:

1. полістілістіка, моностилістика, неокласицизм, неоромантизм, неофольклорізм, стильове змішення, опора на стиль певних композиторів і певних творів об'єднуються терміном стильове моделювання.

2. стильове моделювання - провідний напрям в 70-90-і рр. XX століття (приклад - творчість композиторів А.Шнитке, А.Петрова, С.Слонимского, Г.Корчмара, Б.Тищенко і др).

3. стильове моделювання - один з основних методів в творчості Г.Корчмара.

Наукова новизна полягає - У розробці типології видів техніки стильового моделювання і теоретичної основи аналізу творів

- У аналізі творів з позицій композиційної техніки стильового моделювання

- У філософський-культурологічному аналізі творів.

Значущість дослідження.

Структура реферату обумовлена логікою дослідження і складається з введення, двох розділів, висновку і списку літератури.

Примітки.

1.Григорьева Г. Стилевые проблеми російської радянської музики другої половини XX століття. М., 1989. Сб.

2. Полістілістіка - спосіб композиції, заснований на техніці колажа, моностилістика - безконтрастний спосіб використання різних стильових елементів.

3. «Російська музика і XX століття». Сост. М.Арановский. М. 1997.

4. Міхайлов М. Стиль в музиці. Л. 1971.

5. Бесіди з Альфредом Шніткє. Сост. А.Ивашкін. М., 1994

6. Альфреду Шніткє присвячується. Сост. А.Богданова. Вып.2. М. 2001.

7. Д.Тиба. Симфонічна творчість Шніткє. Досвід інтертекстуального аналізу. М. 2003.

8. Акішина Е.Семантичні аспекти аналізу творчості А.Шниткє. М. 2003.

9. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шніткє. Нарис життя і творчості. М.,1990.

Розділ I

Стильове моделювання в контексті проблеми стилю. До історії поняття стилю в музиці. Формування понятійного апарату категорії стиль в музикознавстві відбувалося поетапно, чому свідчать

естетичні і музикознавські роботи європейських і вітчизняних авторів.

Перші згадки про існування поняття стиль спочатку у взаємозв'язку з мовою поетичною, а згодом і з архітектурою, відносяться до античної Греції. У музичній естетиці регламентація стильових норм включає певний комплекс закономірностей і фіксуюча системність виразних засобів починає складатися в XIV - XVI вв. У трактатах цього часу термін стиль тісно пов'язаний з розвитком мистецтвознання, і поступово починає затверджуватися як наукова дисципліна, як естетична категорія.

Трактат И. Де Грохео «Музика» (прибл. 1300 р.), що відноситься до історично переломного моменту - початку французького Ars nova є яскравим свідоцтвом зміни переконань на музику в епоху раннього Відродження. Грохео називає три головні види різних типів музичної практики в сучасному йому Парижі. Перший з них - проста або цивільна (civilis) музика, яку можна назвати також народною, інший - це музика складна (складена - composita) або правильна (regularis) вчена або канонічна, яку звуть мензуральной. І третій тип - це церковна музика. Класифікація Грохео в даному вигляді відображає жанрову характеристику музичних типів. У епоху Відродження зростає увага до проблем стилю і крім жанрової класифікації з'являється диференціація професійної музики (в

основному культової) і виниклою звідси необхідністю розрізняти зміст творів і способи його виразу. Так К. Монтеверді (1638) диференціює стиль з погляду емоційного наповнення музики в передмові до своїх «Військових і любовних мадригалів». Він виявляє три стилі:

- схвильований (concitato),

- м'який (molle)

- помірний (temperato).

Г.Глареан в «Додекахандроні» дає характеристику Жоскена де Пре і деяких композиторів ранішого часу. У енциклопедичній праці А. Кирхера «Musurgia universalis» (1650) разом з індивідуальними стилями ряду видатних композиторів (Палестріни, Фреськобальді, Монтеверді і ін.) характеризуються і особливості національних стилів. У XVIII сторіччі поняття стиль в музиці стає загальнопоширеним, проте, має вже ту безліч значень, які супроводять йому і надалі. Причина цього, в численності і різнорідності ознак, по яких музично-художні явища узагальнюються даним поняттям. У цьому сторіччі немає чітко сформульованої термінології.

У ряді випадків слово «стиль» вживається як синонім манери, особливо по відношенню до творчості окремих композиторів. М.Міхайлов наводить приклади визначення стилю в музично-термінологічних словниках цього часу. Найраніше з

них - визначення французького ученого С. Броссара («Музичний словник», 1703). Воно, мабуть, послужило основою для відповідних визначень німецького теоретика И.Г. Вальтера («Музичний лексикон», 1732) і Ж.Ж. Руссо (знаменитий «Музичний словник», 1-е видавництво 1768). За визначенням Руссо, стиль є «відмітний характер композиції або виконання», причому «цей характер значно змінюється залежно від країни, національного смаку, обдарованості авторів відповідно до змісту, місця, часу, теми, значності і т.д.». Як приклади Руссо називає стилі Люллі, Рамо, Глюка, Перголезі і інших. У XV—XVI століттях була поширена техніка пародії, що грунтується на запозиченні багатоголосого матеріалу.

Розділ II

Розглянемо деякі конкретні прийоми полістилістики. У Новий час цитата, квазіцитата використовується в контексті сюжету, наприклад, в грі музикантів на вечері у Дон-жуана у фіналі опери Моцарта, інтермедія «Щирість пастушки» і пісенька Графіні з «Пікової дами» Чайковського, «Моцарт і Сальєрі» Римського-Корсакова, п'єси «Шопен» і «Паганіні» в «Карнавалі» Шумана.

Першим, хто свідомо використовував прийом зіставлення стилів, це Ч.Айвз у п`єсі «Питання, що залишилося без відповіді», синтезуючи стилістику музики епохи Відродження і бароко, романтичну і

сучасну. Набагато пізніше полістилістика стала використовіватись В Західній Європі. Першими полістилистом вважають Б.А.Циммермана. У опері «Солдати» композитор мріяв про «тотальний театр»: «...архитектура, драматичний театр, балет, кіно, звукопосилювальна техніка, телебачення, електронна музика, цирк, мюзікл і всі форми театру руху і жесту повинні зустрітися один з одним у феномені плюралістичної опери». У «Солдатах» композитор використовував мову, крики, спів, шепіт, джаз, «хорали», танець, кіно і весь сучасний «технічний театр».

Циммерману належить ще цілий ряд полістилістичних творів в різних жанрах, наприклад: «Діалоги» для двох фортепіано з оркестром (1960-1965, на основі музики «Солдатів»), «Чорний балет», «Présense» («Присутність») для скрипки, віолончелі і фортепіано з участю читця (1961), «Концерт для віолончелі з оркестром у формі па-де-труа» (1965-1966), «Музика для гуляння короля Юбю» (1962-1967), «Photopfosis» («Промінь світла», 1968), «Реквієм по молодому поетові» (1969). Також, одним з перших до полістилістики звертається А.Пуссер в опері «Ваш Фауст» (1960-1968). Приводом для її створення було есе французького письменника М.Бютора «Музика, реалістичне мистецтво», в якому висловлюється думка про можливість переходу, модуляції від одного стилю

до іньшого. Весь твір пронизаний цитатами з літературних і музичних творів, пов'язаних з темою Фауста. При цьому композитор поставив перед собою завдання інтегрувати цей різностильний матеріал. Для цього він розробив техніку серіального цитування. «Фантастична скачка» з сюїти «Дзеркало Вашого Фауста» (1964-1965) прекрасне демонструє цю віртуозну техніку: тут композитор «відтворює шлях розвитку європейської гармонії від функциональної системи до додекафонії, модулюючи із стилю в стиль (епізод починається цитатами і псевдоцитатами з Гуно, проходе "скрізь" Листа, Вагнера, Шенберга і закінчується Пуссером)».

Переломний момент - кінець 60-х років. Це момент звернення художників-авангардистів до нових цінностей. Наприклад, потреба Штокхаузена в розширенні стильового і образного діапазону привела до того, що в його творах стали виникати «впізнанні об'єкти. Ідея Weltmusik Штокхаузена утілилася в таких його творах, як «Телемузика» (1966) і «Гімни» (1967). Він використовує різні гімни різних держав («Інтернаціонал», «Марсельєза»; гімны ФРН, африканських держав, радянський, американський, іспанський, швейцарський і гімн утопічної держави людства), крім цього — розмови, фольклорні звучання, радіоперешкоди і т.д. Монтаж всіх цих звукових реалій, препарованих електронними засобами, відображає

«калейдоскопічну зміну станів — картин, складових гігантську мозаїку сучасного миру».

Симфонія Л. Берио (1968-1969) стала знаковим твором в процесі освоєння нової техніки і нового музичного мислення, особливо її III частина, якою Шнітке присвятив свою статтю. Детально аналізуючи інтонаційну тканину, Шнітке виявляє велику кількість цитат (більше 20), проте лейттемой III частини Симфонії є тема скерцо з Другої симфонії Малєра — оркестрова пісня «Проповідь Антонія Падуанського рибам» з «Чарівного рогу хлопця» — тема ця то зникає, то спливає на поверхню, — «ніби скерцо не уривалося, а часом переставало бути чутним». Найрізноманітніші і різностильні цитати з`єднані інтонаційними, тембровими, виразно – асоціативними зв'язками. Малер, в художньому мисленні якого об'єднуються різні стилістичні пласти, зокрема музика побутова, «банальна», взагалі передбачив багато що в XX столітті і зокрема близький до тієї, що з'явилася через півстоліття полістилістиці. Малеровська тема створює особливий підтекст: що мається на увазі «підводний» вантаж асоціацій, аналогій, непрямих відповідностей; «відчуття хиткості, ненадійності грунту», що йде з-під ніг, «мережа натяків, алюзій, непрямих асоціацій, об'єднуюча як-би незв'язні образи в музично-поетичну картину сучасного світу, що роздирається потрясіннями». Творчість Айвза

послужила стимулом для розвитку полістилістичних тенденцій і в американській музиці. Відкриття Айвза, зроблене їм ще в початку століття, — з'єднання в одному творі різнорідних стильових пластів — знайшло своє продовження у творчості Дж. Крама. У творі для струнного квартету «Чорні ангели» (1970) він цитує середньовічну секвенцію «Dies Irae» і тему з квартету Шуберта «Дівчина і смерть»; шубертовськая тема звучить з ностальгічним відтінком. З приводу свого твору «Стародавні голоси дітей» для сопрано і ансамблю (1970) композитор пише: «Я був захоплений ідеєю змішати різні несумісні стилістичні елементи: фламенко з барочною цитатою, ремінісценцію з Малера — з диханням Востока. Я зрозумів, що і Бах, і Малер черпали свої образи з самих різних джерел, без зайве пуританської стилістичної строгості». Крам мріє про з'єднання різних музик миру в «єдину загальну Музику».

Д. Шостакович, який, услід за Малером, використовував в своій творчості метод коллажного з'єднання різних стильових пластів, вводив банальне як прийом музичної іронії і гротеску, вдавався до цитат і автоцитат.

Серед перших композиторів у вітчизняній музиці, що освоїли цей метод, були А. Пярт, Б. Чайковській, З. Губайдуліна, Е. Денісов. Розглянемо прийоми і засоби полістилістики.

Типологія полістілістіки представляє не просту проблему: дослідники висловлюють різні точки зору. Цитата може плавно «вливатися» в авторський текст, а квазіцитата або жанрово-стилістичне «врізання» може настільки контрастувати матеріалу, що створюється ефект шоку. Розрізняють полістилістику колажную і симбіотичну. Колаж— объєднання в одному творі стилістично контрастних фрагментів. Приклад абсолютно особливого застосування колажной полістилістики - п'єса М.Кагеля «Ludwig van». Автор обклеїв кімнату партитурними листами з музикою Бетховена, зняв кинофільм і надалі на цій основі створив партитуру, яка може виконуватися в будь-якому складі, в будь-якій послідовності фрагментів або їх поєднань. По словах композитора, «Ludwig van» — це концепція, а не завершена композиція, і головна її ідея — метаколаж. Як видно, в цьому оригінальному прикладі відбилося розуміння колажа і в образотворчому, і в музичному мистецтві. Колажна полістилістика органічно зв'язана з принципом монтажу, запозиченим з кіно. Приклад застосування принципу монтажу в музиці — творчість Р. Щедрина. Він одним з перших використав колаж в своєму Другому фортепіанному концерті (1966). Симбіотична полістилістика — явище складніше. Тут або відсутній контраст стилів, або якщо він є, то «шви» згладжуються плавним переходом від однієї сфери до іншої — «стилістичною модуляцією». Причому це можливо і

за наявності цитат. Така органічна імплантація «чужого слова» в авторській стиль характерна для Шостаковича (інтонаційна і гармонічна спорідненість теми долі з «валькірії» Вагнера, яка відкриває фінал П'ятнадцятої симфонії, з її лейттемой).

Не раз звертався до полістилістики Е. Денісов. Наприклад, в циклі «Силуети» (1969) для флейти, ударних і двох фортепіано «портрети» виконані за допомогою вільного інкрустованих в музичну тканину цитат. Відсутність стильового контрасту між цитатою і авторськім текстом характерна для Варіацій на тему Гайдна для віолончелі з оркестром (1982). Тема канону Гайдна «Смерть — це довгий сон», викладена спочатку, майже відразу піддається контрапунктичному і гармонійному варіюванню. Цей процес «від Гайдна до Денісова і назад до Гайдна» — стилістична модуляція, яку композитор використовує в більшості своїх творів, де є цитати. Колажний і симбіотичний види полістилістики володіють різними виразними можливостями. Колажна полістилістика може бути основою конфліктно-драматичної концепції або комічною, ігровою.

Симбіотична полістилистика, яка сирається на синтез стилів, тяжіє до медитативної концепції. Широко трактує полістилістику Шніткє, відносячи до неї, крім того, що можна було б назвати колажной і симбіотичною полістилістикою, також

неокласицизм (у його статті мелькають посилання на Стравінського, Орфа, Веберна). Можна запропонувати наступне розуміння полістилістики — в широкому сенсі і в тісному. Полістилістика в широкому сенсі слова припускає будь-яке звернення до чужого стилю, незалежно від того, чи є дистанція між авторським матеріалом і запозиченим або вони зливаються в єдиний збагачений авторський стиль. У такому разі сюди відноситься і неокласицизм 20 — 30-х роуів (Стравінській, Хіндеміт, Казелла, Шостакович). Шніткє говорить про цитування «не фрагментів, але техніки чужого стилю». У Стравінського, як і у художників «Миру мистецтва», сформувалася «ситуація нового типу, яку з найбільшою точністю можна охарактеризувати як "варіацію на стиль"» (З. Савенко). Шніткє присвятив творчому методу Стравінського статтю. «Досягнутий органічний синтез протилежних стилістичних засобів; парадоксальність тут невловима, де неможливо знайти точку логічної суперечності. Якраз на цій грані між логікою і абсурдом, між "старим" і "новим", між "правдою" і "зрадою" і любить балансувати Стравінській» Найбільш поширеними засобами полістилістики є цитата, квазіцитата і алюзія. Приклад «вертикального колажа» — з`еднання цитат, що відносяться до абсолютно різних епох: п'єса Б. А. Циммермана «Монолог» для двох фортепіано (1960-1964). Фрагменти цитат: у партії першого фортепіано — з хоральної кантати

Баха № 140, в партії другого фортепіано — цитати з «Аллілуйі» Мессіана — перешаровуються авторскою музикою, що стилістично контрастує цитатам. Стилістична «несумісність» лагіднiє єдністю релігійної тематики цитованих джерел.

На відміну від точної, як би узятої в лапки цитати, квазіцитата є імітацією цитати. При цьому вона так само відділена від навколишнього тексту, як і цитата; це, як правило, індивідуалізована тема, важлива для концепції твору. У квазіцитаті може імітуватися не тільки конкретний авторський стиль, але і історичний стиль або стиль якої-небудь музичної школи також. У такому разі важко вказати конкретне джерело, можна лише говорити про барочні, класичні, романтичні стильові прототипи. У всіх цих і подібних випадках відсутній стильовий контраст між жанровою цитатою і контекстом, в який вона вписується, хоча грануй між цитатою і рештою матеріалу існує. Проте цей грануй синтаксичний, композиційно-драматургічний, але не стильовий.

Шостакович звертається до прийому деформації жанру: у фортепіаннім циклі «Афоризми» (1927) він вдається до «загостреного» трактування жанрів. У центральний період творчості Шостаковича цитата жанру набуває знакового характеру: «епізод нашестя» в I частині Сьомої симфонії, «сюїта жанрів» у фіналі Четвертої симфонії, одеська

вулична пісенька «Купите бублики» у фіналі другого віолончельного концерту і т.д.

Прийом жанрового цитування використовував Шніткє в «Ревіз-ській казці» («Гоголь-сюїте»). «Свідоме згущування ба-нальностей» (Шніткє) — прийом, що цілком природно знайшов втілення в трансформації побутових жанрів. Жанрове цитування іноді приводить до зіставлення, зіткнення в одному творі двох типів музичного мислення — академічного і неакадемічного. Сміливіше введення іностільових ідіом відбувається в Концерті для двох оркестрів, естрадного і симфонічного, Губайдуліної (1976). У цьому творі принципи барочної форми і жанру concerto grosso, високий стиль серйозної симфонічної музики протиставляються пласту естрадної музики. Багатий несподіваними стильовими контрастами і яскравими, соковитими фарбами, Концерт Губайдуліной представляє особливу сторінку творчості композитора. У творчості Шніткє цей прийом доростає до рівня концепційного принципу, наприклад, Concerto grosso №1 (1977). Цей твір — етапний для Шніткє: у ньому полістилістика з нового, багато в чому ще експериментального прийому перетворилася на природний спосіб музичного мислення.

Цитата стилю може охоплювати різні рівні. Якщо вона розповсюджується на весь твір, то виникає стилізація. Якщо вона охоплює тільки тему, то це

може бути алюзія або квазіцитата. Є випадки, коли цитується весь твір. Наприклад, партіта для скрипки і камерного оркестру Денісова (1981). Денісов повністю зберігає композицію бахівського твору, структуру (навіть кількість тактів), гранично близька до оригіналу партія виконуючої соло скрипки. Але і в цьому випадку він користується методом відходу від моделі і повернення до неї — прийомом стильової модуляції.

Зразки «твору по моделі» є в творчості В. Екимовского — «Бранденбургськiй концерт» для флейти, гобоя, скрипки, струнного оркестру і клавесина (1979) і «Лунная соната» для фортепіано. На відміну від Партіти Денісова «Бранденбургський концерт» Екимовського не спирається на якій-небудь з шести Бранденбургськіх концертів Баха, але є новим, «сумарним» варіантом. Важливий засіб полістилістики — алюзія. По словах Шніткє, «принципи алюзії виявляються в якнайтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати — але не переступаючи її». Як і цитата, алюзія може діяти на різних рівнях; у зв'язку з цим це може бути алюзія стилю, жанру, конкретного твору або його теми. Приклад алюзії стилю — перша тема III частини Восьмої симфонії Шніткє Des-dur. На жанрово-стильовій алюзії будується вокальний цикл В. Сильвестрова «Тихі пісні» (1974-1977). Цей цикл орієнтується на певну жанрово-стильову модель — старовинний російський романс доглінкинської

пори, який сприймається автором з ностальгічною нотою. Стильові аллюзии Сильвестрова — це і не стилізація, і не полістилістика в звичайному сенсі. У широкому плані це один з проявів «мислення стилями». Приклади алюзій конкретних тем.

Реквієм Денісова (1980), де в V частині, в хоровому розділі фугато Réquiem aeternam звучить тема, інтонаційно близька, а ритмічно ідентична Kyrie з Реквієму Моцарта; Квінтет для кларнета, двох скрипок, альта і віолончелі Денісова (1987), в I частині якого початкові пасажі кларнета містять натяк на мо-цартовській квінтет для аналогічного складу; Lacrimosa з Реквієма Шніткє (1975), а також інструментальна тема V частини (у гобоя д'амур) з його ж Другої симфонії (1979) — в обох випадках алюзії на Lacrimosa з Реквієму Моцарта.

Відмінність алюзії від цитати і квазіцитати розкривається самою етимологією терміну — натяк. Алюзія балансує на межі точної текстової цитати з імітацією цитати (квазіцитати), вона цікава саме своєю «невловимістю», багатогранністю, глибиною стильових аналогій. І може бути, в цієї своїй якості алюзія найбільшою мірою відповідає природі постмодерністського художнього мислення.

Взаємодія полістилістики і музичної форми.

Існують різні типи дії полістилістики на музичну форму. Крайні точки можливої шкали цієї взаємодії — підпорядкування процесів полістилістики формі

або, навпаки, підпорядкування музичної форми полістилістиці. Між цими полюсами розташований цілий ряд перехідних типів, так що можна збудувати якусь умовну класифікацію за принципом «спектрального ряду». У музичній формі, що трактована більш менш традиційно, теми є цитатами або квазіцитатами — репрезентантами якихось стилів; стильова персоніфікація тем загострює їх контраст, проте суті форми це не міняє. Взаємодія стилів в творі утворює драматургічний рельєф, що йде паралельно з формою або «поверх неї». Можливе утворення форми другого плану. Органічну взаємодію полістилістики і яких-небудь типів музичних форм створює рівновага, баланс в русі від одного полюса до іньшого. Наприклад, «Колаж на тему ВАСН» Пярта, II частину: барочна трьохчастинна форма; фінал Першого віолончельного концерту Шніткє — варіації на незмінну мелодію; П'ята симфонія Шніткє, II частина — «обернені» варіації; Друга симфонія Шніткє, I частина — принцип строфічної форми, що йде від взаємодії гре-горіанського джерела (вокальна партія) і інструментального коментаря «від автора».

Полістилістичні процеси підпорядковують собі музичну форму. Результати можуть бути різними. Найчастіше виникає той або інший тип крізної форми. Приклади: форма при опорі на ігрове трактування полістилістики; форма, заснована на

чергуванні алеаторічно збудованого поліколажа побутової музики і серійно організованої партії дзвонів. От як визначає принцип організації цієї форми Шніткє в своїй статті: «у "суперколажної" III частині своїй Симфонії Беріо слідував шкалі зростаючої деструктівності колажа: точне цитування малеровського скерцо — цитування з іностильовими контрапунктами — "пунктирне" цитування із збереженням ниті cantus firmus у внутрішньому "відліку" часу — уривчасте цитування вже без збереження цієї ниті — тривала відмова від цитування». Кажучи про «навмисно незавершену форму» («вона вмирає, не встигнувши народитися»), Шніткє завершує свій аналіз словами: «Музична форма терпить катастрофу».

Можливо, в цій боротьбі конструктивного і деструктивного, в нарочитій хаотичності і прихованій символіці «мислення цитатами» і є сенс полістилістичної композиції — породження епохи постмодернізму в музиці?

Висновки.

Слід зазначити багаторівненість поняття «полістилістика». Ця техникаа легко вступає в контакт з іншими технікамі. Вона може діяти в умовах тональності (розширеної, хроматичної); серійності і серіалізму, алеаторіки, інструментального театру. Можна сказати, що в цих умовах полістилістика стає однією з можливих

універсалій, а в естетиці постмодернізму вона вписується в загальність принципу цитування як сутнісну властивість сучасного мистецтва в рамках великого тексту культури. Кажучи словами Е. Денісова, полістилістика «не стиль і не техніка, а особливість композиторського мислення». Вона залучає композиторів самих різних естетичних позицій, що мріють про створення єдиної, синтетичної мови.

Список вікорістаніх джерел.

Акишина Е. Семантические аспекты анализа творчества А.Шнитке. М. 2003

Арановский М. «Русская музыка и XX век». М., 1997

Богданова А. Альфреду Шнитке посвящается. Вып.2. М. 2001

Березовчук Л. «О типологии межкультурных взаимодействий в музыке» // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х гг.Л., 1979)

Григорьева Г. //Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989

Гуляницкая Н. «эволюция тональной системы в начале века»

Казанцева Л. «Полистилистика в музыке» (Казань, 1991)

Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке М., 1994

Михайлов М. Стиль в музыке. Л. 1971

Тиба Д. Симфоническое творчество Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М. 2003

Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990
Холопов Ю. «Новая гармония Стравинского, Прокофьева, Шостаковича»